



Número 16 (1-2) Any 2011 pp. 16-30  
ISSN: 1696-8298

[www.antropologia.cat](http://www.antropologia.cat)

## **Bosquejo de una teoría de antropología de las imágenes: para una nueva “imagen del pensamiento” antropológica**

### **Prolegomenon to a theory of the anthropology of images: toward a new anthropological “image of thought”**

Tadashi Yanai

*Department of Cultural Anthropology  
University of Tokyo*

#### **Resumen**

En este artículo nos proponemos repensar la antropología a partir del concepto de “imagen” elaborado por Bergson, Deleuze e Iwaki. La “imagen” así concebida abarcaría tanto las experiencias mismas (por ejemplo las del trabajo de campo etnográfico) como las imágenes (audio)visuales, y también las imágenes suscitadas por palabras, dichas o escritas. Comentando las fotografías etnográficas de Malinowski, Bateson y Lévi-Strauss, así como el etnocine de Flaherty, Rouch, Gardner y *Video nas aldeias*, tratamos de comprender la práctica antropológica como un trabajo con las “imágenes” en su “ser” y en su “devenir”. La antropología de las imágenes sería una máquina conceptual para facilitar el continuo tránsito entre la palabra y la imagen, entre la teoría y la práctica y entre la ciencia y el arte, tránsito que nos parece fundamental para la antropología de hoy y de mañana.

**Palabras claves:** imagen, devenir, afecto, teoría, fotografía, etnocine

#### **Abstract**

In this article I propose to rethink anthropology through the concept of “image” developed by Bergson, Deleuze and Iwaki. The “image” conceived in this way would include our experiences (for example, those of ethnographic fieldwork) as well as (audio)visual images, and images aroused by spoken or written words. Commenting on ethnographic photographs by Malinowski, Bateson and Lévi-Strauss, as well as “ethno-cinema” by Flaherty, Rouch, Gardner and *Video nas aldeias*, I consider that doing anthropology is to work with “images” in their “being” and in their “becoming”. The anthropology of images would be a conceptual machine to facilitate the continuous movement between words and images, between theory and practice, and between science and art—movement which seems to me to be crucial for the anthropology of today and of tomorrow.

**Keywords:** image, becoming, affect, theory, photography, ethno-cinema

El objetivo de este artículo es reconsiderar, desde una base ontológica, la relación entre la antropología y las imágenes etnográficas (audio)visuales<sup>1</sup>. Esto conllevará, como veremos, la reconsideración de otras cosas al mismo tiempo: la relación entre el trabajo de campo y el trabajo en el escritorio, la relación entre la teoría y la práctica, y la relación entre la antropología y el arte. El conjunto de esta reflexión, expresada aquí sucintamente, podría llamarse “antropología de las imágenes”, con la cual esperamos contribuir a transformar la “imagen del pensamiento” antropológica<sup>2</sup>. Dado el espacio reducido, lo que hacemos aquí es un bosquejo del *paisaje teórico* de esta antropología de las imágenes, en un lenguaje más bien lacónico, quizá más programático que explicativo.

La “imagen” –cuya definición veremos enseguida– será la noción clave de nuestra reflexión, con la cual nos moveremos entre las experiencias de campo, las imágenes (audio)visuales y las imágenes expresadas por los textos antropológicos. La antropología –entendida aquí como una ciencia caracterizada por el trabajo de campo etnográfico y por la aproximación holística– es esencialmente inseparable del trabajo (normalmente) invisible con las imágenes: cuando en el terreno, el antropólogo recibe en su mente y en su cuerpo imágenes de las personas, las cosas y los acontecimientos que encuentra, imágenes de las cuales irá haciendo síntesis provisionales; y posteriormente, mientras trabaja con los “datos” y las teorías en el escritorio, intentará hacer una síntesis global –u holística– de las imágenes sobre el objeto de investigación en su conjunto. Sin duda, el trabajo antropológico carecería de su fuerza propia sin estos trabajos generalmente subterráneos de síntesis de imágenes, en el terreno y en el escritorio. De ahí también, a nuestro parecer, su cruce continuo –sea afirmado o negado– con el arte.

## Herramientas

### La imagen

Empecemos, por tanto, por definir lo que es la “imagen”. Entendemos aquí la palabra –siguiendo la línea de pensamiento que va de Kant a Deleuze pasando por Bergson– como “aparecer”, es decir, “lo que [me/nos/le/les...] aparece”. Decimos [me/nos/le/les...] y en corchetes, porque es importante no fijar de antemano a quién pertenece la imagen, o a quién aparece la imagen. Así se nos permite hablar tanto de una imagen mental que [me] aparece, como de una imagen fotográfica que [le] apareció [a la cámara]<sup>3</sup>. *Todo es*

---

<sup>1</sup> Este artículo se basa en una publicación anterior (Yanai, 2008), reelaborada aquí en español con algunas ideas nuevas. Agradecemos a María Jesús Buxó por el estímulo para la realización de esta nueva versión.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze llamaba “imagen del pensamiento” a la *presuposición implícita* del pensamiento (Deleuze, 1993: 172). Ciertamente, reconsiderar la relación entre las palabras y las imágenes significaría transformar esa presuposición implícita del pensamiento en la antropología. Añadimos que en lo que sigue la obra de Deleuze es nuestra fuente de inspiración principal; en este sentido creemos que, en algún sentido, vamos en paralelo con otros estudios inspirados en Deleuze como los admirables textos de Eduardo Viveiros de Castro.

<sup>3</sup> Hagamos un repaso rápido de la (pre)historia del concepto. En uno de los pasajes más célebres de la *Crítica de la razón pura*, Kant dijo: nunca conocemos “la cosa en sí” sino sólo el *Erscheinung* –palabra que se traduce como “fenómeno” –, es decir, el “aparecer” (*erscheinen*) de las cosas (Kant 1998: 25). Por tanto, cuando creemos que hablamos de las “cosas”, en rigor estamos hablando de sus “apareceres” (cuya consistencia material –o la ausencia de la misma– es un tema que se debe discutir ontológicamente en un segundo momento). Ahora bien, si Bergson (1990) introdujo la palabra “imagen” al retomar esta idea kantiana, fue para modificarla radicalmente. A diferencia de Kant, Bergson no supuso que el fenómeno

*imagen* desde esta perspectiva: cosas, personas, recuerdos, sueños, fotos, imágenes televisivas, así como palabras, sonidos, música, sabores, sensaciones táctiles, sensaciones internas de nuestro cuerpo, etc. Dicho de otro modo, como dice el filósofo japonés Ken'ichi Iwaki (2001: ii), el hombre es el *ser-en-las-imágenes*.

Y hay otra frase de Iwaki, que nos parece también acertada: según él, la imagen “o bien nos aparece *formada*, o bien nos sorprende como un fenómeno *informe*, en plena transformación” (Iwaki, 2001: 2). En nuestra vida cotidiana, normalmente las imágenes nos aparecen como “cosas”, en formas definidas: una mesa, una cesta de manzanas, etc. Obviamente el lenguaje (“mesa”, “cesta”, “manzana”) ayuda mucho a que las imágenes aparezcan así. Pero a veces las imágenes también nos sorprenden, dado que, en el fondo, esas formas fijas no están esencialmente incluidas en las “cosas”. “Todos los días”, dice Octavio Paz (1972: 133), “cruzamos la misma calle o el mismo jardín; todas las tardes nuestros ojos tropiezan con el mismo muro rojizo, hecho de ladrillo y tiempo urbano. De pronto, un día cualquiera, la calle da a otro mundo, el jardín acaba de nacer, el muro fatigado se cubre de signos. Nunca los habíamos visto y ahora nos asombra que sean así: tanto y tan abrumadoramente reales”.

Y al hablar de esto estamos plenamente en la antropología. Todo antropólogo podrá recordar aquellos días, en el inicio de su trabajo de campo etnográfico, en que las cosas todavía no estaban para nada “sentadas”; todo antropólogo habrá sospechado, aunque sea en momentos fugaces, que algo importante de su disciplina sucedía allí. Y a pesar de que al pasar del tiempo las cosas irán tomando formas más definidas, un buen antropólogo estará siempre atento a la dimensión *informe* de la realidad, dispuesto a la posibilidad de que la realidad *se transforme* delante de sus ojos –oportunidad, precisamente, para entender su realidad etnográfica más profundamente. Un buen antropólogo, por esa misma razón, cuidará que *esa dimensión informe no se evapore del todo entre líneas* cuando, tiempo después, describe o analiza aquello que vivió en el terreno.

### *La fotografía etnográfica*

La fotografía interviene de manera interesante en este “ser-en-las-imágenes” del antropólogo<sup>4</sup>. Se nos vienen dos cosas a la mente:

A. Todos sabemos que quien fotografía en última instancia no es el fotógrafo sino *la cámara*. La fotografía expresa ciertamente la percepción y la intención del fotógrafo, pero al mismo tiempo expresa, irremediamente, *lo que el fotógrafo no percibía o no percibía del todo* (jugar con este factor ha sido siempre la parte esencial del arte fotográfico). En la imagen fotográfica coexisten, de forma ambigua, la visión *personal* del fotógrafo y la visión *impersonal* de la cámara; John Berger no decía otra cosa cuando señalaba que la fotografía es esencialmente *débil* en su intencionalidad o en su sentido (Berger y Mohr, 1995: 90, 92). Pero esta debilidad es también su fuerza: gracias a ella, la fotografía etnográfica puede conservar no sólo lo que el fotógrafo-

---

apareciera a *mi* subjetividad; la “imagen” es, por tanto, el “aparecer” kantiano no anclado en el sujeto. Deleuze siempre se apoyó en este concepto bergsoniano de la imagen; *Cinéma 1 y 2* (Deleuze, 1983 y 1985), obra en que la palabra “imagen” es central, podría considerarse como una *Crítica de la razón pura* radicalmente transformada a través de las imágenes cinematográficas. Añadimos que, a continuación, citamos también al filósofo japonés Ken'ichi Iwaki (2001) quien desarrolla su teoría de la experiencia y de la *aisthesis* en un camino no alejado, partiendo de Kant, Hegel y Bergson.

<sup>4</sup> En las reflexiones teóricas de esta sección, entendemos por “fotografía” las imágenes visuales de la fotografía en sí, el cine y el vídeo, todo conjuntamente.

antropólogo *no* percibió en el momento, sino también los rastros del aspecto informe de la realidad (cf. *infra* el apartado sobre Lévi-Strauss).

B. El antropólogo, después de volver del terreno, mira sus fotos una y otra vez. Este proceso no es tan simple como parece, dada la ambigüedad del sujeto fotográfico. La fotografía etnográfica no sólo reanima la memoria del antropólogo, sino también se opone a ella, le sorprende, y sin darse cuenta el antropólogo va haciendo un trabajo de síntesis de lo que vivió en el campo y lo que se (re)vive en la fotografía. Así, el sujeto *impersonal* de la fotografía, imperceptiblemente, va formando parte de la visión *personal* del antropólogo sobre la realidad etnográfica (cf. *infra* el apartado sobre Malinowski). Sin duda, en el trabajo final del antropólogo, resultará difícil determinar qué parte proviene del sujeto impersonal de la fotografía, lo que no quiere decir que este proceso no exista<sup>5</sup>.

### *El plano*

Ahora bien, para seguir más adelante con nuestra antropología de las imágenes, es necesario introducir una noción propiamente (audio)visual: el “plano”. Con el fin de tratar conjuntamente las fotos, el cine y el vídeo, definimos aquí la noción así: “el registro de la imagen (audio)visual aparecida en un ámbito espacial (y temporal) bajo ciertas condiciones de filmación”. Resulta conveniente introducir algunas clasificaciones del plano, y esto en dos aspectos:

A. *Tamaño del plano*. Se puede clasificar los planos *grosso modo* en tres grupos según su tamaño: el plano de conjunto o general, el plano medio, y el primer plano (cf. Deleuze, 1983). (1) El “plano de conjunto” es el tipo de plano que encuadra la totalidad del objeto principal (persona(s) u objeto(s)) y su alrededor; y una forma extendida de este plano sería el “plano general” donde el objeto principal ocupa sólo una pequeña parte del encuadre. Estos planos son aptos para expresar *la percepción global o ambiental de una escena*. (2) El “plano medio” recoge algo así como la mitad del cuerpo de la persona; una variante, frecuentemente usada en el cine, es el “plano americano” (más o menos desde la cabeza hasta las rodillas de la persona), adecuado para expresar *la acción de la persona* en cuestión. (3) El “primer plano” encuadra una parte particular de la persona u objeto en cuestión, típicamente el rostro de la persona; este plano es capaz de transmitir *la afección y la materialidad de lo fotografiado*, tendencia que se refuerza si se trata del “primerísimo primer plano” o del “plano de detalle”. (4) En síntesis, se puede decir que, mientras que el plano medio es cercano a la *percepción visual humana*, el plano general y el primer plano son *planos propiamente fotográficos* que aprovechan la capacidad sobrehumana de la cámara.

B. *Duración del plano*. Para las imágenes del cine y del vídeo, también es necesario hablar de la duración del plano. Aquí nos limitaremos a decir que esencialmente existen dos modos de concebir un plano: breve y duradero. (1) Los planos breves son fundamentales para el cine de ficción, donde cada plano se suele emplear con una intención expresiva determinada (así, el plano general presenta la situación, el plano medio muestra la acción, el primer plano expresa la emoción, etc.) para ir construyendo una narración cinematográfica. (2) En el cine documental o etnográfico, es frecuente recurrir al plano de duración larga. Es porque muchas veces el interés consiste en seguir la transformación del evento capturado por la cámara, aun a riesgo de que intervengan los detalles no deseados. (3) Obviamente, todo esto es sólo

---

<sup>5</sup> Quisiéramos añadir que lo mismo se puede afirmar sobre las imágenes sonoras captadas por la grabadora. La “antropología de las imágenes” planteada aquí no sólo incluye lo visual sino todas las dimensiones de la imagen como “aparecer”.

una primera aproximación. En el cine de ficción también se utiliza el plano de larga duración, llamado “plano-secuencia”, para utilizar su capacidad expresiva propia. Y en el cine documental o etnográfico los planos breves son también importantes, sea por razones expresivas o narrativas.

### *La fotografía etnográfica y la teoría antropológica*

Con estas herramientas conceptuales a mano, entramos en nuestro primer bloque de comentarios. Los materiales que vamos a comentar son las fotografías etnográficas de Malinowski, Bateson y Lévi-Strauss. El propósito de estos comentarios es pensar concretamente qué lugar ocupaban las imágenes fotográficas en estos destacados antropólogos.

#### *Bronislaw Malinowski*

Sin duda, Bronislaw Malinowski trabajaba con las imágenes con toda dedicación. Su obstinación casi heroica por *registrar fotográficamente la realidad* es admirable. Se conservan aproximadamente 1.100 fotos –muchas de las cuales fueron planeadas previamente– a pesar de que en su época sacar *cada foto* suponía un enorme esfuerzo físico y mental así como un gasto económico significativo (Young, 1998: 5-14, 276)<sup>6</sup>. Pero más notable todavía es la manera original en que el antropólogo integró esas fotos en sus libros. Como mostró Samain (1959) en su artículo fundamental, Malinowski no sólo incorporó una gran cantidad de fotos en sus libros (hay 75 fotos en *Argonauts of the Western Pacific*, 92 en *Sexual Life of the Savages* y 116 en *Coral Gardens and Their Magic*), sino que inventó un sistema de continuas referencias internas y multidireccionales entre el texto, las fotos y sus leyendas –casi a modo de hipertexto– para que las palabras y las imágenes visuales fueran juntas en la imaginación del lector<sup>7</sup>.

Si entramos en las fotos mismas, su característica muy notable es la clara predominancia del *plano de conjunto* en el que, desde una distancia media, se encuadran varias personas –desde 2 ó 3 personas a una multitud– junto con las cosas de alrededor. Como destacan Samain (1995: 128-9) y Young (1998: 17-20), estas fotos –en las que las personas están *relacionadas* tanto entre ellas como con las cosas de alrededor– son perfectamente acordes con la teoría funcionalista del antropólogo. La razón por la que Malinowski prefirió este tipo de plano no es del todo clara<sup>8</sup>. Pero lo cierto es que estas fotos sirvieron mucho a Malinowski para profundizar su reflexión, como él mismo

<sup>6</sup> Sabemos por su *Diary*, la enorme incomodidad que sentía Malinowski al fotografiar a la gente. Cabe señalar que también la frase más “infame” de su *Diary* (“Exterminate the brutes”, citando a Conrad) aparece en relación con la sesión de fotografía (Malinowski, 1989: 67): la frase debe interpretarse en la relación *trilateral* entre el antropólogo, la gente y la cámara.

<sup>7</sup> Añadimos que sería más deseable referirse a la primera edición del libro (Malinowski, 1922) para apreciar plenamente esta intención del autor.

<sup>8</sup> Young afirma que todo proviene de la metodología funcionalista, pero él mismo retrocede cuando dice que esa metodología era todavía incipiente (Young, 1998: 18). El hecho fundamental nos parece ser que Malinowski quería, idealmente, fotografiar a la gente *en tiempo real* (*ibid.*: 17); nuestra deducción es que, puesto que la pose era básicamente inevitable por razones técnicas, Malinowski preferiría el plano de conjunto que conservaría más la *sensación del presente* (añadimos que esto nos recuerda a Flaherty, ver *infra*). Y una vez hecha la foto, un factor puramente técnico le ayudaría: las fotos de esta época –debido a la oscuridad de los objetivos– tenían mucha profundidad de campo (es decir, se hacían nítidas en todas partes), rasgo que convendría al análisis funcional. En síntesis, nos parece más probable que la teoría fuera *simultánea* a la estética y la técnica.

confiesa una vez: “Al escribir mi material sobre los jardines, me he dado cuenta que el cotejo de mis notas de campo con las fotos me ha llevado a reformular mis afirmaciones sobre innumerables puntos” (citado en Young, 1998: 7). Así, podemos concluir que la fotografía era absolutamente importante para Malinowski, tanto para *profundizar en sus ideas* como para *expresarse*, aparte de servir para reanimar sus recuerdos de las islas Trobriand cuando ya se encontraba lejos, en Europa.

### Gregory Bateson

Unos veinte años después de Malinowski, dos antropólogos –Gregory Bateson y Claude Lévi-Strauss– partían al terreno, el primero a la isla de Bali (acompañado por Margaret Mead), y el segundo al interior de Brasil. Los dos llevaban la Leica, cámara que venía revolucionando el mundo de fotografía en los años anteriores.

En el caso de Bateson, la afinidad de su pensamiento con la fotografía y el cine es evidente. La fotografía permite contrastar, por ejemplo, una célula y un paisaje en un mismo nivel; y Bateson (1972: 74), por su parte, esperaba precisamente “encontrar la misma suerte de leyes que gobiernan la estructura de un cristal así como la estructura social”. En sus estudios antropológicos, Bateson era especialmente sensible al “tacto” de la cultura (*ibid.*: 81) así como al aspecto secuencial de los fenómenos sociales (como la célebre secuencia cismogenérica de los iatmul); y ahí estaba su Leica, cámara muy apropiada a sus objetivos por la ligereza, por la calidad de imagen y por la facilidad para hacer la fotografía secuencial.

Todo esto se cristaliza en las 759 fotos de *Balinese Character* (Bateson y Mead, 1942), tomadas –y seleccionadas entre unas 25.000– por Bateson. En estas fotos se respira un aire totalmente diferente de las fotos de Malinowski. Desde el punto de vista del plano, podemos señalar que la gran mayoría de ellas están tomadas *en una tensión, singularmente batesoniana, entre el plano medio y el plano de conjunto* (muchas de ellas fueron tomadas como fotografías secuenciales, de inspiración cinematográfica). Este tipo de plano –llamémoslo provisoriamente “medio-largo” – domina más de 70% de las fotos y, sin duda, constituye la parte principal de esas fotos<sup>9</sup>.

Pero, ¿por qué este plano? El montaje de imágenes hecho por él mismo parece indicar que, en esas fotos, Bateson trataba de lograr la síntesis de tres objetivos en principio irreconciliables: fotografiar a la gente en relación con el contexto sociocultural (lo que le llevaría al plano de conjunto), registrar la acción en sí (lo que le llevaría al plano medio) y captar lo que se vive en el interior de la gente (lo que le llevaría al primer plano). De ahí ese singular plano “medio-largo”, dotado además de la *textura* del primer plano –el caldo de cultivo del intenso pensamiento batesoniano que avanzaba, él mismo, simultáneamente en diferentes niveles de la realidad.

### Claude Lévi-Strauss

La relación de Lévi-Strauss con la fotografía parecería más anecdótica. El célebre antropólogo, que formaba parte de un círculo amistoso de los *modernistas* brasileños en los años 30, hizo en Brasil unas 3.000 fotos con una gran pasión artística; de ellas, 59 fotos acompañarían *Tristes tropiques* (1955) y 180 fotos constituirían, posteriormente,

---

<sup>9</sup> La cifra es necesariamente aproximada porque a menudo es imposible determinar cuál es el objeto principal (y qué tipo de plano es por consiguiente). Obviamente hay también otros planos. En la parte introductoria, se destaca el plano general (como una especie de *establishing shot* en el cine) que sirve para contextualizar su objeto de investigación. Y en la parte final dedicada a los rituales, aparece a menudo el plano de conjunto parecido al de Malinowski que enlaza los actos rituales con el entorno.

*Saudades do Brasil* (1994). En el prólogo de *Saudades*, con la particular discreción que le caracteriza, el antropólogo declara que se siente distante de esas fotos (Lévi-Strauss, 1994: 9). En efecto, las fotos –especialmente la inolvidable serie nambikwara– nos impresionan más bien por la libertad expresiva del “fotógrafo” Lévi-Strauss: sus fotos cándidas están en las antípodas del plano de conjunto malinowskiana, y también lejos de la fotografía secuencial batesoniana<sup>10</sup>.

Tanto es así que nos surge una pregunta: ¿el carácter tan espontáneo y fluido de esas fotos –testigo admirable, sin duda, de lo *informe* de su realidad etnográfica– no se opone a su estructuralismo, método de lo discontinuo y lo estable? Pero nada es simple en este antropólogo quien pretendía “trascender la oposición de lo sensible y lo inteligible” (Lévi-Strauss, 1964: 22; véase también 1955: 62). En efecto, una lectura cuidadosa de sus textos revelará que, a pesar de su énfasis teórico en la estructura y su cautela por desmarcarse de ella, su pensamiento no para de sumergirse en lo pre-estructural, inspirarse de él y hacerlo resonar en el trasfondo de su análisis, de ahí la gran fuerza de sus textos. Y después de todo, el conjunto de *Mythologiques*, ¿no era una enorme sonata bitemática –musical y vital– de lo discontinuo (lo estructural) y lo continuo (lo que se escapa de él), o de lo formado y lo informe? Hay razones, por tanto, para suponer que aquellas fotos, en que Lévi-Strauss conservó la imagen informe de la realidad etnográfica, ciertamente constituían una parte esencial de su antropología<sup>11</sup>.

### ***El ser y el devenir de la imagen***

Hemos visto hasta aquí cómo las fotografías de los tres destacados antropólogos son inseparables de sus teorías, y cómo ellas muestran el sustrato de imágenes sobre el que se yerguen sus textos. La antropología de las imágenes propuesta aquí no es sino la consideración de este tipo de relación entre las imágenes y el pensamiento.

Ahora bien, aquí se nos impone detenernos un poco. Hemos hablado de las fotos *de* Malinowski, *de* Bateson y *de* Lévi-Strauss. Pero sabemos que esas fotos también son *de* los trobriandeses, *de* los balineses y, por ejemplo, *de* los nambikwara. Y el hecho es que cuanto más a fondo estudiamos las imágenes, más visible se hace esta ambigüedad del “de”. ¿No será que los *objetos* de la fotografía –así como, tal vez, de la investigación antropológica– son también, en cierto sentido, *sujetos*?

Resulta curioso ver cómo esta reflexión ha surgido también en una disciplina como la etnometodología donde el vídeo se utiliza únicamente para generar materiales de análisis. Así, Lorenza Mondada (2006: 58-60) explica cómo, en la filmación de clases de la escuela primaria, los niños continuamente “ayudan” al cameraman a encontrar el encuadre adecuado: por ejemplo, en una escena en que la profesora interroga primero a un niño (Ahmed), luego a otra niña de al lado (Sophie), y luego a otra niña sentada atrás (Sarina), el cameraman mueve la cámara reaccionando a los movimientos de Ahmed (mira a Sophie, luego mira atrás a Sarina). Se podría decir que Ahmed “dirige” la cámara sin saberlo. El carácter anodino del caso, precisamente, sugiere que la creación de la fotografía *siempre* contiene este tipo de proceso en que *el objeto se hace sujeto*. Y no sólo la fotografía: tal vez el trabajo de campo etnográfico

<sup>10</sup> En efecto, sus excéntricas fotos se contrastan mucho con las fotos más ortodoxas de Luis de Castro Faria, antropólogo brasileño que acompañó a Lévi-Strauss en su viaje de 1938 (Faria, 2001; cf. Perrin, 2003).

<sup>11</sup> Hemos tratado en otro lugar sobre este *otro* Lévi-Strauss preocupado de lo continuo y de lo fluido (Yanai, 2010). Cf. la doble presencia de las imágenes extensiva (forma) e intensiva (fuerza) en Lévi-Strauss, según Viveiros de Castro (2009: 117).



mismo sea un cúmulo de millones de estas pequeñas interacciones –análogas a las pequeñas percepciones de Leibniz– en las que la gente no es menos sujeto que objeto.

Esto es lo que muestra, en otro nivel, Gemma Orobitg (2004: 34-6) acerca de su trabajo antropológico-visual entre los pumés de Venezuela. La antropóloga describe cómo la gente influyó en su selección de la temática en un fotorreportaje que realizó paralelamente a su trabajo de campo; y explica también cómo esas mismas fotos suscitaron narraciones míticas sobre el tema. Se podría decir que, en parte, los pumés “hicieron fotos” a través de la antropóloga y luego dialogaron con ellas, y que la investigación de Orobitg consistía en seguir *de lado* este proceso y aprender de él. Pero, después de todo, ¿no ocurre algo así también en el trabajo de campo sin que intervengan los elementos visuales? ¿No nos “impone” la gente, a veces, a apuntar cosas que le parecen importantes, y vamos entendiendo su sentido después? La investigación antropológica será, en el fondo, un proceso más dinámico y multilateral de lo que el antropólogo mismo suele creer<sup>12</sup>.

Y aquí quisiéramos recordar el célebre experimento de Sol Worth y John Adair con los navajos. En 1966, Worth enseñó a los navajos las técnicas de filmación y de edición y les invitó a hacer películas libremente (Worth, Adair y Chalfen, 1997). Ahora, en continuación de lo que hemos venido meditando (desde Malinowski hasta Mondada y Orobitg), pensamos que hay una línea continua entre la antropología escrita, la antropología visual y la autoexpresión de los indígenas. En cuanto al contenido concreto del proyecto navajo, su resultado más importante nos parece ser que los navajos supieron pasar inmediatamente de su cultura oral –que es en sí misma una cultura de imágenes<sup>13</sup>– al cine: enseguida entendieron, a su particular manera, lo que son las películas, las editaron con una rapidez igual a los profesionales de cine, e hicieron filmes muy propios, acordes a su pensamiento mítico (*ibid.*: 144-152, 190-198). La antropología de las imágenes es tanto *del* antropólogo como *de* la gente misma, quien hace intervenir *su propia cultura de imágenes*: esto era así en el caso de los pumés, y también, de manera importante, en el cine de Jean Rouch que veremos más adelante.

Hablamos antes de los dos aspectos de la imagen, formada e informe. Podemos resumir que, si bien las palabras captan más o menos bien el primer aspecto (donde la relación sujeto-objeto también se define más o menos claramente), el segundo aspecto suele ser mejor captado por las imágenes (audio)visuales. Este segundo aspecto constituye, si usamos algunos términos de Gilles Deleuze, una “zona de indiscernibilidad”, en la que, precisamente, los sujetos y objetos de acción se intercambian: en ella, en una palabra, todo “deviene”<sup>14</sup> (tal vez esto sea el irresistible encanto de la serie nambikwara de Lévi-Strauss, fotos en las que los nambikwara *devienen* sujetos). En todo caso, es necesario subrayar que aquí no se trata en absoluto de elegir entre el *ser* de la realidad etnográfica (su aspecto formado) y el *devenir* de la misma (su aspecto informe): *ambos aspectos son reales*, y por tanto, necesitamos entender los dos<sup>15</sup>. Dicho esto, nos queda por repasar el segundo aspecto que se ha

---

<sup>12</sup> Jean Rouch (2009: 153) decía exactamente esto, ya en 1971, cuando sostenía –prolongando su teoría del “cine-trance”– que, mientras el etnógrafo “etno-observa” y “etno-piensa”, la gente también “etno-muestran”, “etno-hablan” y “etno-piensen”.

<sup>13</sup> En un trabajo anterior, mostramos el lugar fundamental de las imágenes en una cultura oral –la de los mapuche de Chile– estudiando cómo ellas atraviesan sus narraciones, sus sueños y sus rituales (Yanai, 2000).

<sup>14</sup> Sobre los conceptos de “zona de indiscernibilidad” y “devenir”, véase Deleuze y Guattari (1980); y Yanai (2002) para una aplicación de estos conceptos en antropología.

<sup>15</sup> En este y otros puntos nos sentimos cerca del programa de investigación propuesto por María Jesús Buxó (1999).



venido explorando en el campo del “etnocine”, es decir, la antropología de las imágenes por imágenes.

### *El “etnocine” como antropología de las imágenes por imágenes*

Así, como complemento al apartado sobre la fotografía etnográfica y la teoría antropológica, comentaremos aquí obras de Robert Flaherty, Jean Rouch y Robert Gardner, y también algunos filmes del proyecto brasileño de creación y difusión del vídeo indígena “Vídeo nas aldeias”. Pero antes quisiéramos destacar dos cosas, dado que a menudo la antropología ha tratado al etnocine con cierta injusticia: (1) Quisiéramos subrayar que Flaherty y Rouch son dos de las figuras *fundamentales de la historia del cine* que han inspirado –y siguen inspirando– a los cineastas de todo el mundo<sup>16</sup>. Claramente, algo muy importante tiene que pasar en sus filmes y, añadamos, también en los filmes de Gardner (cuya difusión ha sido desgraciadamente mucho más reducida). (2) Un malentendido grave sobre los filmes de estos etnocineastas es que a menudo los antropólogos han querido ver sus imágenes como *copias* de la realidad, cuando en realidad son *expresiones* ya elaboradas: esas imágenes fueron tomadas (y escenificadas según el caso), editadas y colocadas dentro del film *para funcionar, cinematográficamente, como conjunto del filme*<sup>17</sup>.

#### *Robert Flaherty*

Flaherty no era antropólogo, sino explorador; y esto en el sentido más profundo de la palabra, como señalaba su mujer y cómplice Frances Flaherty (1960: 10-12). No sólo exploró las partes más recónditas de la tierra, sino que, en largas convivencias con las gentes que en ellas habitaban, exploró su mundo interior; no sólo se llevó la cámara de cine al terreno, sino exploró, junto con la gente, el sentido psicosocial de la imagen cinematográfica en un incesante *feedback* entre la filmación y la proyección. Flaherty inventó así una manera absolutamente nueva de hacer el cine –y también la posibilidad de una manera nueva de hacer la antropología.

Y es que, como vemos en sus célebres filmes de *Nanook of the North* (1920-1922), *Moana* (1923-25) y *Man of Aran* (1932-34), con Flaherty *entramos plenamente en el devenir de la imagen* de la realidad etnográfica. Ciertamente algunos planos carecen de autenticidad como *ser* de la realidad etnográfica (Flaherty ni lo buscaba porque no era su trabajo), pero podemos suponer que en gran parte sus imágenes tendrían su verdad como *devenir*: no podrían ser otra cosa, habiendo nacidos en el seno de la prolongada convivencia y de la gran complicidad con la gente. Así, la vida en el iglú en *Nanook*, el rito de tatuaje en *Moana* y la caza de tiburones en *Man of Aran*, sin ser *copias* de la realidad, expresan fielmente los *afectos* (o movimientos del espíritu)

<sup>16</sup> *Nanook of the North* (1922) de Flaherty sigue siendo un ejemplo vivo para todo cine documental/ficción preocupado por “lo real”; señalamos, sólo como un ejemplo, la gran admiración que expresa por Flaherty uno de los cineastas contemporáneos quizá más creativos, José Luis Guerin (Fernández y Molina, 2004: 38). Sabido es, por otro lado, cómo el cine de Rouch marcó de manera decisiva a los cineastas de la Nouvelle Vague como J.-L. Godard, F. Truffaut y E. Rohmer, y a través de éstos, al cine moderno en general (cf. Marsolais, 1997).

<sup>17</sup> Cinematográficamente, las imágenes se piensan en encadenamientos, y no como imágenes aisladas (bastaría recordar el “efecto Kuleshov”). Es por esta razón que Rouch (2009: 78-80, 114, etc.) siempre defendió la *verdad cinematográfica* del cine de Flaherty, frente a los que critican la inautenticidad de uno u otro plano de sus filmes.

*subyacentes e invisibles* de la gente. Estrictamente hablando, las imágenes de Flaherty pertenecen a un nivel de experiencia anterior a la subjetivación –nivel que se manifestó sólo en el proceso de la filmación, pero no por eso menos real para la gente. Podríamos decir que esas imágenes son equivalentes, en las matemáticas, a las derivadas  $dy/dx$ ,  $d^2y/dx^2$ ,  $d^3y/dx^3$ ... las cuales, pese a que sólo se hacen visibles por el cálculo infinitesimal, no son menos reales que la relación entre “x” y “y”. Frances Flaherty (1960: 21) decía, recordando el rodaje de *Moana*: “¡Ésta máquina milagrosa! La vida expresada en movimiento, gestos rituales, bellos movimientos ‘alisados por el tiempo’ –movimientos demasiado finos para que el ojo los vea; pero la cámara podía atraparlos, y atrapándolos, podía captar el espíritu mismo de esta gente”. Se podría decir que la cámara de cine es una máquina que capta lo infinitesimal del movimiento del espíritu<sup>18</sup>.

Con respecto a las imágenes de los filmes de Flaherty, merece recordar las palabras de André Bazin: este gran crítico elogió a Flaherty porque, entre otras cosas, éste tenía “respeto por la unidad espacial de un acontecimiento” (así, en la escena de la caza de la foca, en un mismo plano aparecen el cazador, el agujero y la foca) y también porque supo mostrar, en *Nanook* y *Man of Aran*, que la fuerza motora de la acción no está en el hombre sino en la naturaleza (Bazin 1999: 59, 156). Podríamos decir que en Flaherty se encuentra cierta orientación holística que es semejante, de alguna manera, a Malinowski: después de todo, ambos fueron, casi simultáneamente, a *compartir el presente* con gente de tierras lejanas, durante varios años. Eso sí, con la diferencia de que, si la etnografía de Malinowski se dirigía más bien hacia el *ser* sociocultural de los trobriandeses, el etnocine de Flaherty se dirigía hacia el *devenir* cuya imagen no se presentaría como un hecho objetivo, sino, según Frances Flaherty, como “un conocimiento al mismo tiempo que una revelación” (Flaherty y Gardner, 2006).

### Jean Rouch

Sin duda, quien profundizó radicalmente en este etnocine del devenir de Flaherty fue Jean Rouch. Este gran antropólogo-cineasta siempre trabajaba literalmente en el devenir, transitando entre la antropología y el cine, entre África y Europa, entre lo tradicional y lo moderno, entre la vida cotidiana y el ritual de posesión, entre lo real y lo imaginario, entre el documental y la ficción, entre lo visual y lo sonoro, entre la creación y la enseñanza... Decía Rouch (2009: 74): “Un travelling sobre el eje o incluso un travelling lateral es una manera de descubrir el mundo”. Quizá esto sea la esencia de su cine-antropología: Rouch –y su cámara sin trípode– no paraba de “viajar” para descubrir los mundos.

Y precisamente, el etnocine de Rouch dio un gran salto cuando él, como antropólogo, se dedicó a estudiar a los nigerinos que transitaban hacia las ciudades de la costa. De estos estudios surgieron los grandes filmes como *Les maîtres fous* (1955), *Jaguar* (1957-1967) o *Moi, un Noir* (1958), en los que Rouch investigó cinematográficamente unos temas antropológicos que, realmente, tardarían muchos años para ser considerados en la antropología escrita. Aquí quisiéramos apuntar un testimonio personal. Cuando realicé mi trabajo de campo entre los mapuche de Chile en 1990-1992, me di cuenta cómo los mapuche eran a la vez tradicionales y modernos, rurales y urbanos, mapuche y chilenos, y, sin embargo, no encontraba ninguna teoría antropológica capaz de tratar adecuadamente ese “y”; al final tuve que recurrir, por mi cuenta, a la obra de Gilles Deleuze, a su filosofía del “devenir” precisamente, para

<sup>18</sup> Cf. el comentario de Lévi-Strauss (1971: 601-2) sobre los filmes navajos.

entender lo que ocurría (Yanai, 1993; 2002) <sup>19</sup>. Luego, con estupefacción me di cuenta que Rouch había abordado cinematográficamente el mismo tema casi 40 años antes.

Queda por apuntar –y esto nos parece importante– que Rouch era un gran experimentador. En efecto, Rouch experimentó continuamente con su cámara, con el tratamiento del sonido, con el montaje, con el guión, hablándole a la gente, etc. Pero no hay que confundirse. Si Rouch experimentaba, era *para penetrar más profundamente en la realidad*. Y es porque el devenir aparece sólo “de pronto” y “tan abrumadoramente real” (como decía Octavio Paz). Para Rouch, la vía para llegar a ese “real” abrumador era la experimentación; y así conseguía entrar incluso en territorios desconocidos por las teorías antropológicas<sup>20</sup>.

### Robert Gardner

Y esto es también lo que Robert Gardner, otro enorme etnocineasta, ha venido haciendo en toda su trayectoria. Eso sí, su modo de experimentación es muy diferente al de Rouch. Mientras éste –preocupado por el devenir psicosocial de la gente– filmaba siempre desde cerca de la visión humana (alrededor del plano medio)<sup>21</sup>, Gardner ha trabajado intensamente con los planos singularmente fotográficos como el primerísimo plano o el plano general. Sus filmes más característicos, como *Rivers of Sand* (1973), *Deep Hearts* (1981) o *Forest of Bliss* (1986), contienen muchos de estos planos, así como ángulos y movimientos de cámara insólitos, ralentí, congelación de la imagen, tratamiento de sonido atrevido, etc. Esto es la razón por la que su etnocine ha suscitado rechazos o reservas entre los antropólogos<sup>22</sup>.

Pero hay que recordar que Gardner ha venido haciendo todo eso no para crear efectos gratuitos, sino para descubrir. Por tanto, debemos preguntarnos: ¿acaso Gardner no estaba abriendo también territorios todavía desconocidos en las teorías antropológicas? Y si es así, ¿qué mundo estaba descubriendo? Se nos ocurre en seguida que las imágenes –visuales y sonoras– de Gardner son especialmente potentes para transmitir la corporalidad de la existencia humana y la materialidad de las cosas que la rodea: las diversas afecciones del cuerpo de los hama en *Rivers of Sand*, el cuerpo masculino laboriosamente maquillado de los bororo-fulani en *Deep Hearts*, el cuerpo (humano, animal y vegetal) que vive, muere y se pudre en Benarés (*Forest of Bliss*)... A nuestro parecer, el cine de Gardner penetra así a un nivel muy profundo de la realidad etnográfica o, mejor, la *materialidad etnográfica*, y crea una profunda antropología del devenir –o de los afectos– del cuerpo, tal vez cercana al spinozismo<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Supimos posteriormente que *Mimesis and Alterity* de Michael Taussig (1993) –publicado por entonces– iba por un camino similar, en su caso partiendo de Walter Benjamin.

<sup>20</sup> Y de ahí también, posiblemente, el desencuentro de su cine con los cineastas e intelectuales africanos (cf. Henley, 2010, cap. 15): puede que, al menos en parte, la mirada ajena que éstos vieron en el cine de Rouch viniera de la *esencial exterioridad* de su etnocine sin la cual éste no hubiera podido *descubrir* nada.

<sup>21</sup> Decía Rouch (1975: 93): “la única manera de filmar es andar con la cámara, llevándola a donde sea más eficaz e improvisando un ballet en que la cámara misma se vuelva tan viva como la gente que está filmando”.

<sup>22</sup> El reciente libro dedicado al etnocineasta avanza, sin duda, hacia la revalorización de su cine (Barbash y Taylor, 2008).

<sup>23</sup> El diálogo entre Gardner y Östör (2002) sobre la realización de *Forest of Bliss* es el libro fundamental para comprender esta singular antropología.

“Vídeo nas aldeias”

Finalmente, quisiéramos reflexionar sobre el proyecto “Vídeo nas aldeias” de Brasil. Fundado por Vincent Carelli en 1987, este proyecto se ha dedicado a la producción y difusión de las imágenes vídeo de los pueblos indígenas y, a partir de 1997, también ha venido organizando talleres para formar videastas indígenas<sup>24</sup>. Los filmes de este proyecto brasileño nos harán ver hasta qué punto los temas arriba tratados son asimismo problemas vitales de las personas que son, en un primer momento, “objetos” del etnocine.

*A festa da moça* (1987) de Vincent Carelli –la primera obra del proyecto– es un cortometraje denso y emotivo acerca del rito de iniciación femenina de los nambiquara. Al hacer esta película, Carelli puso en práctica el método flahertiano de repetir el *feedback* entre la filmación y la proyección junto con los nambiquara; y éstos, según Carelli (2009), en seguida tomaron las riendas del proceso y convirtieron el vídeo en su medio de autoexpresión y de reflexión. El filme acabado comprende tres temas: el sentido tradicional del rito, el sentido sociopolítico nuevo del mismo, y la interacción de los nambiquara con la imagen vídeo. Resulta interesante ver en este vídeo cómo el proceso de creación del vídeo hizo manifestar diversos afectos subyacentes de los indígenas: aunque la tónica del filme es la tendencia por recuperar y reafirmar la tradición y la identidad, ésta coexiste y se comunica con otras tendencias descentralizadoras como la mímica, la parodia y la diversión. Este filme es fuertemente político, sin duda, pero también es ontológico: expresa la lucha de los indígenas frente al mundo exterior invasor, y al mismo tiempo interroga sobre las condiciones y el sentido de su propia existencia.

*Video nas aldeias* es un proyecto fértil que ha originado otros filmes muy diferentes pero no menos interesantes, entre ellos, por ejemplo, *No tempo das chuvas* (2000) y *Shomõtsi* (2001) de autores indígenas<sup>25</sup>. Si *A festa da moça* se enfoca en los momentos más intensos de la vida de los nambiquara, se podría decir que estos filmes se centran más bien en los momentos más laxos. *No tempo das chuvas* presenta las actividades cotidianas de la gente en los meses de invierno, precisamente cuando la lluvia les impide emprender grandes cosas. *Shomõtsi* recoge las escenas de vida de Shomõtsi, que es el tío del autor indígena (Valdete Pinhanta Ashenika) y que éste eligió como protagonista “porque vive cerca de mi casa” (como dice en el filme), y en cuya segunda parte trata la estancia del protagonista acompañado de sus familiares en la ciudad para recibir su pensión; estancia ésta en la que pasan varios días sin comer mientras esperan el dinero. Sin embargo, con las escenas de pequeños actos diarios, comentarios y bromas (cuya espontaneidad recuerda un poco a Rouch) y con las imágenes del barro, la humedad, el aire, las plantas, etc. que los autores indígenas conocen bien (y cuya materialidad recuerda un poco a Gardner), estos filmes afirman, con ternura, cada uno de los pequeños detalles de su vida, de los detalles que incluso ellos mismos creerían sin valor. Y, al ver estos filmes, nos damos cuenta de que, después de todo, lo esencial de la vida –suya y nuestra– reside en esos pequeños detalles mismos.

<sup>24</sup> Para más detalles véase su página web ([www.videonasaldeias.org.br](http://www.videonasaldeias.org.br)) donde se encuentran también los textos de Carelli y Corrêa así como otros textos valiosos como el de Caixeta de Queiroz.

<sup>25</sup> En estos filmes, sería sin duda esencial el papel mayéutico de Mari Corrêa quien, aparte de haber dirigido talleres de formación de videastas indígenas, ha colaborado con ellos en la fase de la edición (cf. Corrêa, 2009). Cabe señalar que, antes de trabajar en el proyecto, Corrêa estudió y colaboró en “Ateliers Varan”, escuela del “cinema directo” fundado con la iniciativa de Rouch.

## Comentarios finales

Nuestro propósito de proponer aquí una “antropología de las imágenes” no es fundar una subdisciplina más de la antropología. La presentamos como una máquina conceptual de producir, aquí y allá, una especie de cortocircuitos entre los textos antropológicos y las imágenes (audio)visuales, lo que impulsaría la antropología hacia una “imagen del pensamiento” antropológica quizá más acorde con nuestras vivencias de hoy y de mañana. La idea de que la imagen es el *aparecer* y que puede aparecer tanto *formada* como *informe*, nos ayuda a transitar más libremente entre las palabras y las imágenes, así como a reconectar el trabajo de campo con el trabajo en el escritorio, la teoría con la práctica, la ciencia con el arte.

Asimismo, esta antropología de las imágenes devolvería a las imágenes audiovisuales la importancia que merecen. Eso sí, subrayar la imagen no quiere decir que no sea importante el lenguaje: éste, aparte de funcionar en su propio plano lingüístico, funciona como un medio potentísimo de manejo de imágenes (y, de hecho, está muy presente en las imágenes audiovisuales). Nos importa tanto el *ser* de la imagen como su *devenir* (en este sentido, los apartados sobre fotografía etnográfica y “etnocine” son estrictamente complementarios), y nos importa, sobre todo, el *movernos entre* esos dos aspectos de la imagen. Esto sería nuestra conclusión.

Para terminar, añadimos que, obviamente, los comentarios –tan esqueléticos– de los dos apartados pueden profundizarse y multiplicarse. Así, ya que aquí hemos tratado sobre todo los casos clásicos, quisiéramos sugerir que, por ejemplo, explorar una antropología de las imágenes en Bruno Latour nos parece una tarea fructífera para la antropología de hoy. Y también en el cine documental de Frederick Wiseman<sup>26</sup>, y en otros y otros casos. El propósito de este artículo no era más que abrir un horizonte, para que aparezcan otras nuevas investigaciones, nuevas prácticas y nuevas creaciones.

## Bibliografía

- BAZIN, A. (1999 [1958-62]) *Qu'est-ce que le cinéma?* (11<sup>e</sup> édition), Paris: Cerf.
- BARBASH, I. & TAYLOR, L. (2008) *The Cinema of Robert Gardner*, London: Berg.
- BATESON, G. (1972) *Steps to an Ecology of Mind*, New York: Ballantine Books.
- BATESON, G. & MEAD, M. (1942) *Balinese Character*, New York: The New York Academy of Science.
- BERGER, J. & MOHR, J. (1995[1982]) *Another Way of Telling*, New York: Vintage Books.
- BERGSON, H. (1990 [1896]) *Matière et mémoire*, Paris: PUF (« Quadrige »).
- BUXÓ, M.J. (1999) “...que mil palabras”, in Buxó, M.J. et al. (eds), *De la investigación audiovisual*, Barcelona: Proyecto A, pp. 1-22.
- CAIXETA DE QUEIROZ, R. [en línea] “Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias”, <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=20>, consultado el 7 de enero de 2011.

<sup>26</sup> En una publicación hemos estudiado la obra de este documentalista norteamericano, centrándonos en tres de sus filmes (Yanai, en prensa).

- CARELLI, V. (2009) “Moi, un Indien”, <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=19>, consultado el 7 de enero de 2011.
- CORRÊA, M. (2009) “Vídeo das aldeias”, <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=21>, consultado el 7 de enero de 2011.
- DELEUZE, G. (1983) *Cinéma 1: L'Image-mouvement*, Paris: Minuit.
- DELEUZE, G. (1985) *Cinéma 2: L'Image-temps*, Paris: Minuit.
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F. (1980) *Mille plateaux*, Paris: Minuit.
- DELEUZE, G. (1993 [1968]) *Différence et répétition*, 7<sup>e</sup> éd. Paris: PUF.
- FARIA, L. DE CASTRO (2001) *Another Look*, Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.
- FLAHERTY, F.H. (1960) *The Odyssey of a Film-Maker*, Urbana: Beta Phi Mu.
- FLAHERTY, F.H. & GARDNER, R. (2006 [1958]) “Flaherty and Film”, in DVD *Robert Flaherty*, Paris: Montparnasse.
- GARDNER, R. & ÖSTÖR, Á. (2001) *Making Forest of Bliss*, Harvard Film Archive.
- FERNÁNDEZ, C. & MOLINA, A. (2004) “Conversación con José Luis Guerin”, *Cabeza borradora*, 2, pp. 38-48.
- HENLEY, P. (2010) *The Adventure of the Real*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- IWAKI, K. (2001) *Kanseiron*, Kyôto: Shôwa-dô.
- KANT, I. (1998 [1781, 1787]) *Crítica de la razón pura*, Madrid: Alfaguara.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1955) *Tristes tropiques*, Paris: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1964) *Le cru et le cuit*, Paris: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1971) *L'homme nu*, Paris: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1994) *Saudades do Brasil*, Paris: Plon.
- MALINOWSKI, B. (1922) *Argonauts of the Western Pacific*, London: Routledge & Kegan Paul.
- MALINOWSKI, B. (1989 [1967]) *A Diary in the Strict Sense of the Term*, Stanford: Stanford University Press.
- MARSOLAIS, G. (1997) *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval: Les 400 Coups.
- MONDADA, L. (2006) “Video Recording as the Reflexive Preservation and Configuration of Phenomenal Features for Analysis”, in Knoblauch, H. et al. (eds), *Video Analysis*, Frankfurt: Lang, pp. 51-67.
- OROBITG CANAL, G. (2004) “Photography in the Field”, in Pink, S. et al. (eds), *Working Images*, London: Routledge, pp. 31-46.
- PAZ, O. (1972 [1956]) *El arco y la lira*, México: FCE.
- PERRIN, M. (2003) “Regards croisés: La photographie, entre donnée et emblème”, *L'Homme* 165, pp. 291-300.
- ROUCH, J. (1975) “The Camera and the Man”, in Hockings, P. (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, The Hague and Paris: Mouton, pp. 83-102.
- ROUCH, J. (2009) *Cinéma et anthropologie*, Paris: Cahiers du cinéma-INA.
- SAMAIN, É. (1995) “Bronislaw Malinowski et la photographie anthropologique”, *L'Ethnographie*, 91 (2), pp. 107-130.
- TAUSSIG, M. (1993) *Mimesis and Alterity*, New York: Routledge.

- YANAI, T. (1994) “Rememoración y repetición”, *Scripta Ethnologica*, XVI, pp. 67-83.
- YANAI, T. (2000) “Oralidad mapuche, o ¿qué aprendemos de este otro modo de pensar y de ser?”, *Scripta Ethnologica*, XXI, pp. 91-104.
- YANAI, T. (2002) “Atravesar 'zonas de indiscernibilidad' de identidades”, in Piqué, R. y Ventura, M. (eds), *América Latina: Historia y Sociedad*, Barcelona: ICCI, pp. 119-132.
- YANAI, T. (2008) “Imêji no jinruigaku no tameno rironteki sobyô”, *Bunkajinruigaku*, 73 (2), pp. 180-199.
- YANAI, T. (2010) “Mouhitori no revi-sutorôsu”, *Gendaishisou*, 38 (1), pp. 166-174.
- YANAI, T. (en prensa) “Jôdô o montâju suru”, in Nishii, R. (ed.), *Jikan no jinruigaku*, Kyôto: Sekaishisôsha.
- YOUNG, M. W. (1998) *Malinowski's Kiriwina*, Chicago: The University of Chicago Press.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2009) *Métaphysiques cannibales*, Paris: PUF.
- WORTH, S., ADAIR, J. & CHALFEN, R. (1997[1972]) *Through Navajo Eyes*, New Mexico: The University of New Mexico Press.